

# 米國に於ける二大佛畫 上

矢 代 幸 雄

世界の美術史上に、日本佛畫は、特殊なる意義を持つ。それは單に日本の藝術意慾と感覺とを表示するのみならず、全東洋に磅礴してその精神生活を高揚せしめたる佛教の藝術的表現を、現代にまで代表する殆ど唯一の遺品であるからである。佛教美術の大なる發展が、印度、中亞、支那、を通じて、嘗て見られたことは、言説するまでもない。然しながら、印度中亞に於ける回教徒の攻撃、支那に於ける廢佛毀釋の諸運動、度重なれる兵亂、その後の佛教の衰微等は、是等の嘗ての佛教國に於て、極めて僅かなる佛教美術的遺品を保留せしめて居るに過ぎない。堅牢なる質を有するが故に手荒らなる史上の取扱にも拘らず、摩崖其他の石佛の類は、相當なる數量に於て、大陸の諸地に保存され、また搬出せられて、歐米各國の知識並びに鑑賞にのぼつて居るけれども、佛教繪畫に至りては、印度に於けるアジャンタその他の石窟壁畫、中亞の諸佛教遺蹟に於ける發掘品、並びに支那邊境に於ける燉煌出土の諸繪畫を除き、殆ど遺品の見るに足るを持たぬ、と言つてよい。特に支那を中心としたる極

東に於ける佛教美術の開花は、その春を競ふが如き豪華と絢爛とを史書に傳へらるゝだけに、世界文化史の最も知らんと欲するところであるが、肝心の支那には、前記燉煌繪畫以外に見る可きもの尠く、西藏、朝鮮の佛畫、また藝術的には言ふに足らず、然らば即ち、諸時代を通じて宗教思想と藝術的表現の諸相の展開を見せたる儘、比較的完好に今日まで保存されたる日本佛畫の一大系統は、縱令、その特有なる日本の發展を以つてしても、同時にまた、佛教といふ東洋一般の宗教的理想の繪畫的表現を、現在の世界に、最もよく代表するものと言はねばならぬ。中亞諸地方並びに燉煌出土の諸繪畫は、その思ひがけなき近時の發見の事情によつて學界を驚倒し、且つまたそれ等の製作は、概して年代も古く、圖像學上、技巧上、或は其他種々の立場より貴重なる資料を含みて、研究價值は頗る高に相違ないが、それ等の大部分は、既説の如く、地方的製作に過ぎずして、藝術的に洗練陶冶されて佛教理想を具象したる中心的精藝とは許し難い。

斯くの如き日本佛畫の世界史的意義は、吾人にとつて、殆ど自明の常識の如きに拘らず、遺憾にも、その割には、世界の美術史上に確立せられて居ない。是れ主として日本佛畫の優品が殆ど歐米の美術館に見られない爲めに原因するのであつて、日本美術の展覽會を海外に開く時、國外搬出の困難なる事情は別にして、最も持つて行つて見せたく、また見せて甲斐あるものは、佛畫を描きて他にない。日本佛畫は、宗教的幻想の神祕と情感とに目もあやに魅惑的な繪畫的解釋を加へたる點に於いて、正に、歐洲中世の古大寺に偉容を示すところの基督教教壁畫と、或は對抗し、或は之等に優越して、謂はゞ、西洋に對する東洋思想の威嚴を確立する。歐米美術館の日本部を見て最も淋しく感ずることは、その全般的貧弱さのほかに、見るに足る佛畫を殆ど全く缺いて居ることである。日本美術が何となく單に輕妙にして絢爛なるもののやうに一般に印象されて居る一つの理由は、日本美術が、多く光琳派の花模様の屏風、浮世繪、それに多少の水墨畫を加へたるものに代表せられ、上代より中古に互つて雄渾なる宗教的存在を描きたる佛敎繪畫の大系統が、殆ど全く直接に知られてないからである。

如上の見地より考へても、米國ボストン美術館並びにフリヤ畫廊は、世界の美術館のうちに、顯著なる除外例を形作る。この兩美術館の日本美術の蒐集には、佛畫は決して忘られて居らず、特にボストンは故岡倉天心の識見と抱負とによつて、日本の各時代を通じて數多なる佛敎繪畫を集め、フリヤ畫廊、また縱令その種類と數量と

に於いてボストンには遙かに劣るとするも、或る程度まで、日本佛畫の代表作を有し、その部門の重要性を、畫廊の陳列の上に實現して居る。其他、伯林、紐育、シカゴの大大美術館は多少の佛畫を有するも、殆ど言ふに足らず、即ち、海外に日本佛畫を或る程度まで代表して、東洋の完成型の宗教美術の爲めに氣を吐いて居るのは、僅かにボストン、フリヤの二美術館に過ぎず、是れ、吾人が、この二個の美術館に對し、單に一般的に東洋美術の東洋以外に於る最も有力なる寶庫として感謝するのみならず、また茲に指摘した如き、他の美術館に見るを得ざる稀有なる佛敎美術上の貢獻に對して、深甚なる敬意を表する所以である。

然も、この二個の美術館に於いて、眞に日本佛畫の優れたる藝術價值を人心に刻みつけるほどの傑作を、幾帳數ふことが出来るであらうか。佛畫の名作は古來日本の佛寺に信仰の重寶として襲藏せられたから、之を海外に購入し去ることの困難は、ボストン、フリヤの蒐集の専ら形作られた今より約四十年前と雖も、決して容易の業にあらず、然もその後は急速に困難を増して行つたのであるから、この兩美術館の佛畫の蒐集と雖も、愛す可き小品、研究資料的價值を有する作品は多く持つたけれども、渾然たる大傑作に至りては、未だ寥々たるに過ぎぬ。是れ蓋し事情正に已むを得ざるに出たであらう。余は屢々、ボストン、フリヤの兩陳列畫廊を徘徊しながら、遙かに祖國の蒼古にして瑰麗なる佛敎繪畫を想起しつゝ、是等の海外に見らる、佛畫中、何れがよく一等品を以て許さる可きか、謂は

ば藝術的の位取りを試みつゝ歩いた。その結果、余は、ボストンの大威徳明王圖、フリヤの寶樓閣曼陀羅圖を以て、國外に於ける日本佛畫の雙璧と信じ、茲に聊か紹介の筆を執らうと思ふ。この他に、ボストン美術館には余の愛惜し措かざる法華堂根本曼陀羅（美術研究第三七、五八號）の大幀がある。余はこの圖を以つて日本の奈良朝作品と考へて居るのであるが、ボストン美術館は、東洋部長たりし故岡倉天心以來、之を支那畫の部門に入れ、また余の如くこの畫を以つて日本の製作と見んとするにしても、様式的には、廣義なる支那唐朝繪畫圈中に入る作品には相違ないのであるから、今は除外して考へる。即ち茲に掲げんとする大威徳明王圖、寶樓閣曼陀羅圖は、何れも純然たる日本繪畫の技法を以つて描出し莊嚴せられたる日本佛畫の傑作にして、吾人は是等のうちに、東洋一般に漲る佛教思想の嚴肅なる造型的表現を見ると共に、また日本特有の民族的感覺の殆ど放恣なる進出に接して、異國に在つて懷しさに堪へないのであつた。

大威徳明王圖は、ボストン美術館日本繪畫部の一室の中央に、蒼古たる寺院の本尊畫の如く掲げられて居る。誠にこの畫は、佛畫としての品格と言ひ、その本館出陳の由來と言ひ、ボストン美術館の本尊畫と考へて、畏敬の首を低れて然る可き理由がある。畫の下邊には特別の金札が粘付せられて、曰く、「岡倉覺三記念の爲めビゲロ一獻ず」（英語）。故岡倉天心が、日本の美術の保存と奨励との爲め、また美術を通じて世界に對する東洋文化の宣揚の爲め、更に直

接には、ボストン美術館東洋部の創設並びにその完成の爲め、如何に活躍せられたかは、餘りにも有名なる功績である。天心の靈こそは、東洋美術の殿堂ボストンに於て、これほどに雄渾にして神祕的な佛畫によつて記念さるゝに値する。是は余の一個の感想に過ぎないが、この六頭六臂六足青牛上に坐する摩訶不思議なる大威徳明王を仰ぐとき、余は直接にその人は知らなかつたけれども、或は氣味悪いほどに底力があつたかと想像せらるゝ、天心の風丰と氣魄とは、この畫のうちに憑りうつり生き動いたか、と感ぜられるのであつた。

この畫の傳來に就いては、面白き話を帝室博物館美術部長溝口禎次郎氏より聽くことを得た。故男爵九鬼隆一氏が帝室博物館總長で居られた頃、この大威徳明王畫が、賣却の目的を以つて、或る貴族の手により博物館に齎らされた。その時、博物館には之を購入する金はなく、然も、この畫があまりに立派なので、むぎむぎ返却するに忍びず、溝口氏は故片野四郎氏と相携へ、當時の美術部長岡倉氏が折柄痔を病みて入院中なるを病牀に訪れ、この畫を示したところ、岡倉氏は大いに感動せられ、「私が之を買つてもよいでせうか」と訊ねられた。そこで溝口片野兩氏は、博物館で購入の途が無い以上、先生が買はれることは勿論正當であり結構であると奨めたところ、岡倉氏は早速に道具屋を呼び金額の調達を命じ、之を購入せられたのであつた。この繪の出所に關しては、その後、岡倉氏が何處か寺より持ち出されたなどの風聞を立てられたことがあつたが、決し

てそういふものではない由を、先生の名譽の爲めに一度明らかにして置きたい、云々。

その後この畫はしばらく東京の皇室博物館に預けて置かれ、前記片野氏の死後、京都の博物館に保管せられ、その間、時に陳列されたり、或は富豪蒐集家の間に購入の試みなどあつたが纏らず、遂に天心のポストン赴任と共に、日本を放れて同地に齎された。天心の死後、その遺愛品のうちより先生を記念するに最も適當なる名畫として、故ビグロー之を購入し、ポストン美術館に寄贈されたのであつた。ビグローはポストンの有力家であると共に、日本美術の愛護者として故フェノロサと並び、特に天心を最もよく理解し、彼を應援して、よくポストン東洋部長としての抱負を實現せしめたる紳士であつた。天心の靈を、この威風あたりを掃ふばかりの一大佛畫によつて記念するさへあるに、更にこれがビグローによりて寄進せられたことは、天心の靈にとりても最も快きことであつたに相違ないと同時に、ビグローその人をも記念する所以となりて、我等日本人にとりては、二重なる感銘を覺ゆるのであつた。

偕て、この大威徳明王畫を觀る。佛身は青黒色、暗澹として神秘の感を底に深く藏して居る。儀軌に「玄雲色」といふところのものである。體軀に加へられたる肉付けの隈取りは、幅廣き暈染にして、近寄りては見失ふばかりに調子は弱いが、少し離れた眼には怖ろしく効いて、沈鬱なる重厚さと脅やかすが如き實在性とを佛體に附與

## 四

して居る。六頭中の主なる三頭には、青黒色の忿怒面より、眼は爛爛と「赤如血」く燃え、口は眞紅に大きく開かれて、正に「極惡瞋怒」の形相を現はして居る。「其髮直豎如火炎」といふ怒髪は、截金の最も精巧なる細線を以つて六頭より燃え昇り、その律動はゆるゆらと揺れて、錯覺的である。儀軌によると、或は髑髏或は蛇を以て璽珞となすことが規定せられ、我國の著名なる大威徳明王畫では、談山神社のもの（美術研究第三四號参照）、醍醐寺のもの等はさういふ描出を見せ居るが、ポストン畫に於ては、その部分は剝落して明瞭には解らないけれども、或は別尊雜記卷第三十四所載の一圖像の如く、普通の璽珞が描いてあつたやうに思はれる。また本來「虎皮以爲裙」すわけで、唐招提寺の大威徳畫の如き、その通り描出してあるが、ポストン畫には、藤原時代の繪畫らしく、明王は、思ひがけなく華麗なる花模様や截金彩色を散らした裙を著け、僅かにその末端より極めて圖案化されたる虎皮を覗かせて居るに過ぎない。六臂六足はそれぞれ釧鐙を以て莊嚴し、美しき織物の纏衣長く風に翻り、また銀截金の多數の細かい璽珞が身體の各所より懸垂し振り動かされて居る。牛は「青水牛」、白緑の美しくしき色調を以て彩られ、その胸部に至つて次第に暈されて淡紅色に變つて居る。牛の輪廓は雄勁なる墨線に依つて流暢自在に描き成され、その線は、實に大和繪流の輕軟にして強靱なる最も良き描線である。牛の坐する氈座は胡粉地に菊花模様を散らし、縁邊は浅い朱色の房となつて橢圓形に擴がる。――而して全體の青黒い調子の佛身を包むで、紅蓮に熾え盛る火焰は、



大威德明王圖(部分)

米國  
ボストン美術館藏



廣大なる渦卷模様を流動させて居る。

實に威壓するばかりの製作である。見る者の夢を犯し、靈にとり憑く。驚く可きは、その錯覺を起さねば已まぬところの生動感と、それにも拘らず、全體を支配する大きい静けさである。六臂中の持物と組合せは、胸の前に「二手内相又爲拳、二中指直豎頭指相合」といふ明王の根本印をなし、他の四臂はそれぞれ、戟、索、劔、棒を持つこと、教王護國寺、談山神社の同像と同様であるが、ポストン像は、その六臂が大きく動いて、構成に宏壯なる律動感が満たされ、他の大威徳畫が屢々、同明王の彫像の摸寫に基づきて描かれ、従つて固定感を消除し得ないとは、格段なる藝術的飛躍をなす。多角形なる二重框座まで描出して、縦令全く正確ではないまでも、教王護國寺講堂に有名なる傳空海作大威徳明王彫像の摸寫たるを露出して居る同寺の畫像は、上述の固定感にも拘らず、全體の平面圖案的取扱とそれに一面に鏤ばめられたる纖巧美麗なる裝飾模様によつて、濃艶なる一種の雰圍氣を醸し出し、正に藤原の文化の爛熟期を象徴する如き藝術的氣品高き製作ではあるが、然し神祕的存在を幻覺せしめ、心靈の生活を震撼させなければ措かない密教信仰の對象としては、ポストン畫像の迫力は、同日の談ではない。畫像が「瞋怒奮迅」と言はるゝ文字通りに生動して、見る者の眼を脅かし、心に信せしむるほどの作品は、眞に稀有であつて、佛畫もこの境地に至つて初めて名作を以つて許すことが出来る。天心記念の大威徳明王像の如きは、斯る名作の域に達して居ると、余は實感し確

信して居るのである。

ポストン畫が、斯くも心靈に徹する信仰的迫力を持つ原因は、畫面に漲る上述の生動感と共に、それにも拘らず、同時に、その畫面を罩めて、言ふに言へぬ静けさが支配する爲めである。生動する力は、それが露出する時、一抹のはしたなさが伴ふ。静けさの奥に力が包藏せられ、その力は無言裏に感じられながら、表面は飽くまでも静まり返つて居るところに、眞の宗教的威容といふものがある。

例へば、時代も活動型の鎌倉期に下降して居るであらうから、藝術意慾も異り、同一標準を以て論じ難いにしても、醍醐寺五大尊中の大威徳像の如き、その激しき怒りの表情が、強き太き墨の描線と對照的な明暗によりて甚しく誇張されて現はされて居るだけに、多少表面的なる威嚇に陥りて、鬱然と籠りたる如き底力は尠い。また時代は平安朝にのぼるにしても、談山神社のそれは、あまりに恐怖象徴が強調せられ過ぎたかの嫌ひがある。ポストンの大威徳明王像に至りては、たゞ森嚴と鎮まつた靜かなる世界の奥から、凝と睨むで居るやうである。紅蓮の色の火焰は渦卷きて燃え、青黒き佛身には瞋怒が満ち、眼は爛々と輝きても、すべては神祕の薄明を透したる彼岸に潜みて、譬へれば、眼に見ず、耳に聞えずして、心靈を脅かすと言はうか。大佛畫は、そのすべての描寫の場合に拘らず、靜かなくてはならぬ。

斯くして、大威徳明王とは、如何なる佛體であり、如何なる信仰の對象であつたか。仁王經に基づきて、諸國に三寶を護持する五方

の菩薩がある。この五菩薩はそれぞれ教令輪身として明王の忿怒身を現じ、中央不動、東方降三世、南方軍荼利、西方大威德、北方金剛夜叉、と變身す。即ち、大威德は五大明王の一尊として、西方阿彌陀如來の教令を受け、六面六臂六足の極惡瞋怒の相を作し、惡風雨を興して有情を害する一切の毒龍を降伏する。斯くの如く五大尊の一として五大尊五壇法の西方を占め、嚴然たる佛法護持を本願となすのであつた。然るに、時代の進むと共に次第に現世の禍福中心に傾き、人間の情感を混えて感傷的に育つて行く平安朝の佛教信仰は、密教に於ても修法加持の類を盛にし、遂に一面に於ては之を殆ど全く現世的なる祈禱教に墮せしむる傾向があつたが、之に伴ひ、忿怒の形相すさまじく諸惡消除の功驗あらたかなる大威德明王は、個人の殘虐なる怨恨を晴らし、自分の「無量快樂」を進むる呪咀的本尊となつたかの觀がある。斯くの如き呪咀魔術的の傾向は、印度教より竄入したる密教の諸尊に常に失はれずに附與されてあつたが、それ等は我國に入りて、平安朝佛教の感傷的な發達と共に、次第に通俗的信仰を流行させて行つたのであらうか。經文に、「一度禮拜供養人、消除業障、摧伏怨家、增長福壽」と云ひ、「就中、拂魔緣魔界之障難者、炎萬德迦之本誓、藹怨家敵愾之惡心者、大威德尊之悲願」と云ひ、或は「凡消除惡夢物怪等之災障、摧破嫉妬怨讐之惡念事也」などと云はる、大威德明王は、その恐怖象徵的な形相と共に最も現世報復的な性質を帯び易く、平安朝の末期、院政より平家の時代に互りては、大威德明王が獨尊像として屢々斯くの如き魔

術的修法祈禱の對象となつたことは、信仰書類に散見する。もし怨家あれば、金銅の明王像を鑄て、一淨室に三角壇を作り、像を北面して据え、壇底には怨ある人の人形を描くか或は姓名を書きつけ、而して持誦者は黒衣を身に著け南面して、印を結び、「忿怒勵吠聲、日三時念誦一七日、其惡人、或患惡疾、或患惡瘡、或身衰滅」。或は「多病吐血而斃」しむるの類である。斯くの如き大威德の金銅小像は、京都府地藏院所藏の一體が目下京都の恩賜博物館に出陳されて居る。大威德祈禱の目的には、「調伏怨家事」のほか、「止疫病并早魃水災事」「兵革勝負事」より、惡夢を變へること、甚だしきに至りては「夫妻令相離事」まで祈禱せられた。その時は像前に三角火壇を作り、護摩七夜、「以蕪刺柴燒火、取苦練葉、書二相愛人名、以葉相背、用蛇皮裹、以鼠狼毛爲繩、纏葉上、用一百八枚、於眞言句中稱彼人名、誦眞言一返、一擲火中」、そうすると、相愛の二人は「即互相憎嫌不和」の悲しき運命に陥る。祈禱の目的により、持誦者の唱ふる眞言、結ぶ印にも種々の相違あり、護摩壇に燒くものにも、或は供養をするにも、魔術的な怖ろしき諸物が擧げられてある。「用赤花以爲供養、取死人脂爲燈、人肉爲香」の類である。

斯くの如き、別尊雜記、覺禪抄、阿婆縛抄等に集成記録せらる、密教の魔術的行事が、吾人が美術上の問題として居るやうな大威德明王畫の本格的な製作の上に、どれほどの直接なる交渉と影響關係を持ち得たか、正規の信仰と通俗信仰との關係、また通俗信仰成立の年代の關係等より、幾多の疑問が起り得るのであるが、何れにせ

よ、大威徳明王の信仰が、本來の儀軌より次第に人心に滲み入りて、次第に如上の魔術的傾向を以つて發達して行つた歴史性は、同明王の彫像或は畫像に、異常なる神秘性の自ら附與せられて欺く可からざることを、説明するかに考へられる。大威徳の畫像を描くに「用血爲綵色、死人髮爲筆」と言ふ如きも、本格的なる製作に決して行はれたことではないのであらうけれども、例へば、ボストン畫の怖る可き脅威力を思ふ時、斯くの如き聯想も自然に起り得る一面には相違ないであらう。

偕て、最後にボストン大威徳畫の製作年代を考察しなければならぬ。この畫は、既説の如く全體の感じが甚だ靜かに、然も力が籠つて居るので、換言すれば、何となく古代の大さとも名付く可きものを含むで居るので、この畫を見た最初の印象は、之を古く持つて行き度いのである。それがあらぬか、大正五年この畫が京都博物館の御大典記念特別展覽會に出陳された時には、「延暦——仁和」（西紀七八二—八八八）といふ極めて古い時代に收められ、西大寺十二天の直後、高野の五大力吼の前に配列されてある。然しながら、この時代判定は、勿論あまりに古く見すぎて居る。全體の強く且つ高古なる調子にも拘らず、佛身及び牛を描出したる太き黒線には、流暢なる動きと筆に肥瘠の強調ありて、唐畫系統の弘仁畫の描線より遠く離れ、強くはあるが既に發達したる大和繪の描線になつて居る。細部の仕上げに至りては、既に王朝文化が餘程進みて華麗化したる

技巧を示し、決して、京都の御大典展覽目錄に見る如く、謂ゆる弘仁畫の間に配列することは出来ない。明王の裙に鏤ばめられたる截金模様は、繊細に且つ豊麗なるものにて、それは主題が恐怖的な忿怒尊なる爲、餘りに多量に用ひられなかつたとはいへ益田家十一面、三井合名會社虛空藏、帝室博物館豐乘寺の普賢、松尾寺普賢延命等代表的なる藤原佛畫の豪奢なる截金裝飾と共通したるものを持つて居る。頭光の外輪は、今は剝落して空虛になつて居るが、元來は、益田家十一面の光背外廓を一面に飾つて居る細かい截金四花模様と同様のものが緻密に散らされた痕跡がある。明王の頭部より堅立する怒髪が眞に毛髮の如き精巧なる截金の細線によつて描出されて居ることも、時代の進みたる證據である。更に、佛身の各所より懸垂し烈しく揺れて居る璽珞が細かい銀截金で作られて居ることも、平家に近づきて次第に流行する銀彩色を豫兆して、時代の下降を示唆するほかはない。佛體の背負ふ烈々たる火焰も、古くは高野の赤不動、五大力吼等に見た如き、焰の舌の一々に限取りの調子をつけたる原始的描法、或はその寫實的發展、最も著しくは青蓮院不動のそれに見る如き取扱に依らずして、火焰の燃え揚る動搖を、平面的に、謂はゞ曲線模樣的に處理して居るところに、一つの顯著なる特色がある。是も、總てのものを平面圖案化しなければ措なかつた藤原特有の感覺の、既に相當に進展して居た結果と見る可きであらう。同じ傾向が最も徹底して顯はれて、火焰を全然曲線の平面旋律模様化し、不思議なる象徴的效果を擧げて居る教王護國寺五大尊像



の出現も、最早あまり遠くはあるまい、と想像させる。

以上はポストン畫の時代の下降を證する特色を列舉したのであるが、同時に、この畫をあまりに時代を下げては受取ることが得ない理由も考へねばならぬ。前掲東寺の五大尊像は、同寺の十二天像と共に最も華麗なる藤原式繪畫に屬し、その細部の技巧形式に於て、ポストンの大威徳畫とは、多量の共通點を持つのであるが、全體の感じを主として兩者を比較する時、その間の差違の更に顯著なるを感ぜざるを得ない。東寺諸畫像は、艶美なる平面裝飾化を徹底したるものにして、その非實在性から言ふに言へぬ象徵味が醸し出されるに對比して、ポストン畫は、その細部の裝飾主義的傾向にも拘らず、全體の調子に、豪宕雄偉にして脅やかすが如き厚味と實在性とを有し、謂はゞ、弘仁期以來の密教藝術の傳統を、未だ全く消失せざるものゝ如くである。東寺諸畫像は院政時代の大治二年（西紀一二二七）作と論證せらるゝもの、ポストン畫の製作は、之より時代を相當に遡ると考へる他はない。然らば、之より幾何遡るか、が問題であつて、この問題の解決は、懸つて藤原繪畫發達の史的階梯全般を如何に解釋するか、に存する。

言ふまでもなく、藤原繪畫の發達を理解するに最大なる困難は、判定の規準になるところの製作年代に確證ある作品の、極めて僅少なる事實に在る。大治二年の東寺諸畫像の以前には、それより四十年遡るところの應徳三年の高野佛涅槃圖、その前には、更に三十年遡りて天喜元年の鳳凰堂屏繪、更に百十年程遡りて承平六年起

工天曆六年落慶の醍醐五重塔内の板繪を見るのみ。それより以前は、唐畫直摹として比較的様式のはつきりして居る弘仁繪畫の時代に至るまで、時代判定の標識になるところの作品は無い。この僅かに四種類の離ればなれの標識に當て箴めて、多數多種類なる藤原乃至鎌倉初期と稱する作品を時代的に整理するはか途がないのであるから、その判定の著しく個人的解釋を含み主觀性を帯びるは、誠に已むを得ない。余は假りに、藤原式の優美化の傾向は案外早く發達して居たのではないかと想像する。例へば、豊麗なる截金裝飾の如き、一概に、應徳の涅槃以後に歸せられるけれども、或は天喜の鳳凰堂屏繪の前後には、既に相當に發達して居たものではなからうか。鳳凰堂屏繪自身には、屏繪の材料的關係より、あまり截金は豊かに用ゐられて居なかつたが、その技術の既に纖麗化にまで發達して居た證據は屏繪にも見られ、而して鳳凰堂内部を覆ふ鏤刻したるが如き絢爛趣味は、技巧的に適應したる機會がありさへすれば、總ての藝術を莊嚴化しなければ措なかつたか、と想像される。果して然らば、截金の纖細或は豪奢なるが故に、殆ど總ての藤原佛畫を、應徳以後の、特に院政か平家の時代に一括して歸屬せしめて居る史的整理にも、截金模様の系統化のみによらざる一つの再考査と再検討とを要するのではなからうか。

更にまた、藤原的の優美化の案外早く進み得た一方に、同時に、密教藝術の堂奥には、後代に至るまで、威壓的な原始信仰は殘留し得て、それは畫者の宗教的幻想と藝術的天才との深さにより、而





してまた、主題なる佛體の性質により、莊嚴粉飾の世界のうちより、思ひがけなき信仰の迫力と、それに値する威壓的な表現形式を、創作し得たのではなからうか。上に摘記した大威徳の如き忿怒尊に對する魔術的信仰は、藤原時代を通じて、彌陀觀音普賢の如き、ひたすらに女性化優美感傷化され得た佛體の艶なる表現の側らに、細部技巧に於てはそれ等と密接なる關係を持ちながら、壓力の強いポストン畫の如き製作を、可能ならしめたのではなからうか。横濱原家の閻魔天は、この種の製作にしてポストン畫に先づるもの、益田家の十一面は同種にして稍や遅るゝもの、後者は濃艶を極めたる裝飾のうちに雄勁なる線描と深い肉付けとを以つて、佛體を強烈に印象的に描出して居る。余はポストン畫に顯著なる太く流暢なる佛身の墨線、それは佛體に於ては足の部分に比較的よく保存せられ、特には青水牛の描出に於て目立つた特色を顯はして居るものに就いて、前記原家閻魔天、益田家十一面の描線を聯想する。それは弘仁以來の唐朝畫の線の大和繪の柔さの方向に發達し、そこに強弱の呼吸ある自由の筆觸を見せながら未だ宋畫の筆法を學ばず、然もその淵源の雄勁さを失はざる最も美しき日本の描線と思はれる。

之を要するに、余はポストン大威徳畫を以つて、藤原時代の中期、鳳凰堂屏繪の天喜前後より高野涅槃の應徳に互つての間、即ち西紀にすれば第十一世紀中央より後半の頃に當て、判定するのである。

應徳を境として藤原時代を前期後期に分ける時代區分説より言へば、前期の後半に入れることになる。